

Revue
interdisciplinaire
sur la Grèce
archaïque

Numéro 18
2015

Πολυφόρβη Γαίη.

Mélanges de littérature et linguistique
offerts à Françoise Létoublon

ΥΓΑΪΑ

Πολυφόρβη Γαίη.

Mélanges de littérature et linguistique
offerts à Françoise Létoublon

Textes réunis par Francesca Dell'Oro et Odile Lagacherie



GAIA
Revue interdisciplinaire
sur la Grèce ancienne

Numéro 18 / 2015

Université Stendhal - Grenoble 3

COMITÉ DE RÉDACTION

Malika Bastin-Hammou, Maria Paola Castiglioni,
André Hurst, Françoise Létoublon

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Ø. Andersen, Oslo	J. Latacz, Basel
G. Arrighetti, Pisa	D. Maronitis, Athènes
J. S. Clay, University of Virginia	F. Montanari, Genova
J. P. Crieleard, Amsterdam	G. Nagy, CHS/Harvard
L. Edmunds, Rutgers	E. Pellizer, Trieste
M. Edwards, Stanford	P. Pucci, Cornell University
S. Deger-Jalkotzy, Salzburg	J. Peradotto, Buffalo
B. Forssman, Erlangen	A. Rengakos, Thessaloniki
L. Godart, Napoli	W. Rösler, Berlin
B. Graziosi, Durham	J. Russo, Haverford College
J. Griffin, Oxford	H. Schwabl, Wien
J. B. Hainsworth, Oxford	O. Tsagarakis, Rethymnon
R. Janko, University of Michigan	P. Wathelet, Liège
W. Kullmann, Freiburg	

Les premiers numéros de la revue *Gaia* sont désormais accessibles
en ligne sur le portail Persée à l'adresse suivante :

www.persee.fr/web/revues/home/prescript/revue/gaia

Afin de respecter la législation sur le droit d'auteur, nous invitons
les auteurs ou leurs ayants droit à se faire connaître.

En cas de demande justifiée, les textes et les illustrations dont les auteurs
ou ayants droit auront exprimé un refus seront retirés du portail Persée.

Dans ce cas, seules les références bibliographiques de la contribution
concernée seront maintenues.

Revue publiée par
l'université Stendhal - Grenoble 3

La cicatrice di Odisseo e il ‘riflettore’ di Erich Auerbach

GIUSEPPE LENTINI
Sapienza - Università di Roma

Qualche anno dopo la pubblicazione del suo *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Erich Auerbach confessò, in quell’articolo-apologia che è *Epilegomena zu Mimesis*, di essersi aspettato che le critiche maggiori alla linea di pensiero sviluppata nel suo libro sarebbero venute dalla filologia classica¹. Non senza qualche buona ragione, come vedremo, si può interpretare questa affermazione come l’ammissione implicita, e perfino un po’ compiaciuta, del fatto che *Mimesis* era (voleva essere) una provocazione per i cultori delle letterature classiche. Nel seguito di quello stesso articolo, Auerbach riconosce candidamente che nel suo *Mimesis* le letterature classiche sono usate come un (puro e semplice) controesempio (*Gegenbeispiel*), per mostrare cioè ciò che esse non posseggono (in primo luogo, ma non solo, la capacità di conferire «serietà, problematicità e tragicità» a un soggetto ‘quotidiano’).

L’utilità di questo “controesempio” era giudicata tale che Auerbach scelse di aprire il suo *opus maius* con un saggio intitolato «La cicatrice di

1. Auerbach (1953, p. 1). Per le edizioni di *Mimesis* cfr. «Bibliografia». Nel testo mi riferirò all’opera semplicemente con *Mimesis* a cui farò seguire l’indicazione delle pagine dell’edizione in lingua originale e, se necessario, di quelle della traduzione italiana tra parentesi. La bibliografia su Auerbach è diventata enorme e numerose sono state negli ultimi anni le monografie o le raccolte di saggi su *Mimesis*, spesso considerato il capolavoro della letteratura comparata moderna. Repertori bibliografici particolarmente utili sono in Tortonese (2009, pp. 328-372); Domenichelli e Meneghetti (2009, pp. 238-268); introduzioni recentissime all’opera di Auerbach (con ulteriore e più aggiornata bibliografia) sono Castellana (2013) e Porter (2013).

Ulisse», in cui veniva proposta la contrapposizione tra un passo dell'*Odissea* di Omero e uno dell'*Antico Testamento*: pur con tutti i limiti di cui l'autore dice di essere stato ben conscio (alcuni dei quali del resto furono prontamente indicati dai primi recensori classicisti, Otto Regenbogen e Ludwig Edelstein), quel capitolo era considerato da Auerbach una introduzione insostituibile ai temi e alle premesse generali di *Mimesis*. Nelle circa venti pagine che lo compongono, a colpi di osservazioni illuminanti ma anche di evidenti semplificazioni e strategiche omissioni, Auerbach tratteggia, in una opposizione binaria quasi archetipica, due stili di rappresentazione della realtà: l'uno, quello omerico, caratterizzato da una luminosa e superficiale ricchezza di dettagli; l'altro, quello dell'Antico Testamento, ellittico e più profondo, meglio in grado di cogliere ciò che di problematico e tragico vi è nell'esistenza umana.

Auerbach inizia con l'analisi dell'episodio odissiaco in cui Odisseo viene riconosciuto dalla vecchia nutrice Euriclea per mezzo della cicatrice: val la pena di ripercorrerne brevemente i passaggi salienti². Nella scena di *Odissea*, XIX, osserva Auerbach, uomini e cose coinvolti sono descritti con precisione, «limpidamente e ugualmente illuminati», collocati con esattezza nello spazio e nel tempo. Vero è che la narrazione del momento in cui Euriclea riconosce il suo padrone per mezzo della cicatrice è interrotta da una digressione lunga più di settanta versi: in questa vengono raccontati l'imposizione del nome al neonato Odisseo e la visita di Odisseo giovinetto alla casa del nonno Autolico sul Parnaso, in occasione della quale, durante una battuta di caccia, Odisseo uccide un cinghiale procurandosi una ferita al ginocchio; che è ora la cicatrice toccata da Euriclea (*Odissea*, XIX, 382-466). Per Auerbach questa digressione non serve affatto ad aumentare la tensione narrativa, come spesso si è creduto. Al contrario, la digressione provoca una vera e propria distensione: gli episodi del passato di Odisseo sono rievocati con la stessa cura nei dettagli e con la medesima precisione dell'inquadramento spazio-temporale che si può osservare nella narrazione principale. Passato e presente dunque non vengono messi in prospettiva; al contrario, noi siamo portati a dimenticare del tutto quello che stava succedendo prima della digressione e veniamo invece trasportati in un altro presente. È proprio questa per Auerbach la caratteristica principe della narrazione omerica: questo muoversi in un presente ugualmente illuminato, in un continuo primo piano senza sfondo, perfino quando, come accade nella digressione sulla cicatrice, si rievochi un fatto passato. In Omero

2. Le tesi esposte da Auerbach in questo primo capitolo sono state più volte discusse, e variamente confutate o accettate, dai classicisti; qui posso solo rimandare, per la bibliografia, a Lentini (2006, p. 115) e, ancora più di recente, Paduano (2009, pp. 111-113).

[...] i singoli elementi della rappresentazione (*Erscheinungsglieder*) vengono ovunque messi in chiarissima relazione reciproca [...]. Come le cose singole, così assumono evidenza in una forma perfetta anche le loro relazioni di tempo, di luogo, causali, finali, consecutive, comparative, antitetiche e limitative, sicché si ha un trascorrere incessante, ritmico e vivace dei fenomeni (*Erscheinungen*) e non si scorge mai una forma rimasta allo stato di frammento o illuminata a metà, mai una lacuna, una frattura, una profondità inesplorata. (*Mimesis*, p. 8-9 [I, p. 7])

Le caratteristiche dello stile omerico vengono messe in contrasto con quelle proprie dell'*Antico Testamento*, che Auerbach tratteggia attraverso un'analisi dell'episodio del sacrificio di Isacco nella *Genesis*. La narrazione biblica lascia inespresi tutti quegli elementi (tempo, spazio, causalità) che invece in Omero servivano ad 'ancorare' il racconto e a definirlo nei suoi esatti contorni: Dio si manifesta ad Abramo in maniera inopinata ed enigmatica da altezze o profondità sconosciute (*rätselhaft* [...] *aus unbekanntem Höhen oder Tiefen*, p. 10 [I, p. 9]), senza dettagli di tempo e spazio. Manca inoltre qualunque indicazione sulla causa per cui egli in maniera così spaventosa (*schrecklich*) dà l'ordine ad Abramo; di lui si dice che "appare" (*erscheint*, p. 11 [I, p. 10]), ma in realtà è privo di figura. Molto rimane inespreso e spetta al lettore raffigurarsi la scena a partire da pochi accenni. Perfino la narrazione del viaggio, dopo che Dio ha dato l'ordine di sacrificare Isacco, è caratterizzata da una spiccata enigmaticità delle indicazioni spaziali e temporali. Conferendo rilievo soltanto ai punti decisivi e culminanti dell'azione, si ottiene per Auerbach una spiccata concentrazione del racconto verso un unico scopo, il cui raggiungimento Schiller considerava caratteristica principale del dramma e che qui, sostiene Auerbach, avviene in un testo che può ben dirsi epico (pp. 13-14 [I, pp. 12-13]): epica e tragedia, insomma, si assommano nella narrazione biblica. Altre opposizioni scaturiscono dal confronto stilistico dei due testi: i personaggi omerici «ogni giorno si svegliano come fosse il loro primo» e sono statici e meno profondi dei personaggi biblici, di cui si mettono spesso in luce i conflitti e il loro 'divenire' (pp. 14; 21-22 [I, pp. 14; 20-21]); Omero costruisce attraverso le sue descrizioni una 'realtà' (*Wirklichkeit*, p. 15 [I, p. 15]) forte a sufficienza dalla quale noi siamo ammaliati e appagati al tempo stesso, mentre i testi biblici presentano una verità (*Wahrheit*, p. 17 [I, p. 17]) tirannica, che con le sue ellissi fa nascere un appello ad approfondire ed interpretare; il racconto omerico rimane in tutto e per tutto nell'ambito della leggenda, mentre la Bibbia è, fin dagli inizi, più vicina alla storia; Omero possiede una tendenza, non ancora del tutto realizzata, alla separazione degli stili (*Stiltrennung*), che limita lo stile alto ai personaggi altolocati, mentre la Bibbia è più aperta alla mescolanza degli stili (*Stilmischung*), capace di attribuire problematicità e tragicità

anche a personaggi ‘bassi’ e ad eventi quotidiani (p. 25 [I, p. 27])³. Molto vicino alla conclusione del capitolo, Auerbach estende le sue osservazioni da Omero alla cultura greca *tout court*:

[...] il realismo omerico in verità non è da parificare senz’altro a quello classico antico; infatti la separazione degli stili, che si sviluppò soltanto più tardi, non permetteva nella cornice del sublime nessuna piana e agevole descrizione dei fatti giornalieri; specialmente nella *tragedia* non vi era posto per questa; e inoltre la civiltà greca s’imbatté assai presto nei fenomeni del divenire *storico* e della complicatezza della problematica umana, e a suo modo venne a patti [...] nell’insieme, nonostante questi [*scil.* i posteriori mutamenti dell’antica rappresentazione della realtà], le tendenze fondamentali dello stile omerico, che abbiamo cercato di mettere in luce, rimasero efficaci e determinanti fino nell’antichità tarda. (p. 26 [I, p. 28], corsivi miei)⁴

Una volta che Omero è stato screditato per la sua superficialità, Auerbach può demolire il resto della cultura greca. Particolarmente istruttivo è il modo in cui con poche parole vengono liquidate la tragedia e la storiografia greca: nonostante la loro ascendenza ellenica sia evidente fin nel nome, nella nuova storia letteraria raccontata da Auerbach tragedia e storia, quelle ‘vere’, iniziano non ad Atene, ma a Gerusalemme.

La polemica anticlassicistica che è possibile cogliere nel capitolo si può almeno in certa misura meglio comprendere tenendo conto delle circostanze storiche e biografiche nelle quali *Mimesis* è stato concepito e portato a termine. *Mimesis*, scritto tra il 1942 e il 1945, è l’opera di uno studioso tedesco di origini ebraiche costretto per motivi razziali all’esilio in Turchia negli anni del nazismo⁵. Proprio il primo capitolo contiene uno squarcio, raro nel libro, sulla situazione storica del tempo (è indicato l’anno, il 1942) per esemplificare le difficoltà che comporta lo scrivere di fatti molto vicini nel tempo a chi li deve raccontare⁶. La contrapposizione tra Omero e la cultura classica da una parte e la tradizione ebraica della *Bibbia* dall’altra, contrapposizione che in Auerbach si risolve come abbiamo visto a tutto

3. Su questa opposizione, fondamentale in *Mimesis*, cfr. Castellana (2013, pp. 145-155).

4. Auerbach, come si vede in questo passo, usa il termine ‘realismo’ anche a proposito di Omero, ma appare evidente come a suo giudizio il ‘realismo’ omerico stia un gradino più in basso rispetto a quello biblico. Sull’uso in *Mimesis* del termine ‘realismo’ per definire fenomeni tra loro non sempre conciliabili cfr. la fondamentale analisi di Orlando (2009), il quale, ricostruendo le varie definizioni del termine che emergono da *Mimesis*, dimostra come per Auerbach il problema della resa dei referenti di realtà non è mai disgiunto dall’interesse per i *codici* attraverso i quali di volta in volta si attua l’imitazione della realtà.

5. Per rendere esplicito il contenuto della frase con la quale Auerbach conclude i già citati *Epilegomena zu Mimesis*: «*Mimesis ist ganz bewusst ein Buch, das ein bestimmter Mensch, in einer bestimmten Lage, zu Anfang der 1940er Jahre geschrieben hat*» (Auerbach 1953, p. 18).

6. *Mimesis*, p. 22 (I, p. 24). Porter (2008, pp. 117-120; cfr. anche Porter [2010], pp. 238-239) dà giustamente ampio rilievo a questo passo.

vantaggio della seconda, non poteva non corrispondere in quegli anni a una precisa presa di posizione politica: nell'ideologia nazista l'antisemitismo, i cui tragici effetti nel mondo reale non hanno bisogno di essere qui ricordati, rappresentava, com'è noto, l'altra faccia del mito della razza pura ariana, mito che si serviva anche di categorie, immagini, stereotipi propri del classicismo tedesco, da Johann Joachim Winckelmann in poi. Nel primo capitolo di *Mimesis*, Auerbach svuota di significato e profondità la cultura greca nel suo complesso, e lo fa rovesciandole contro proprio quei *cliché* per mezzo dei quali essa veniva invece trasformata in feticcio dal regime nazista e dagli studiosi ad esso vicini⁷.

Questa polemica, più o meno implicita, non è tuttavia condotta unicamente contro le versioni più stereotipate del classicismo, ma anche contro ricostruzioni più innovative e problematiche della cultura greca. È istruttivo confrontare l'operazione che Auerbach compie con alcuni spunti contenuti in un libro sui Greci che, qualche decennio prima, era stato bersaglio di aspre critiche da parte dell'*establishment* accademico tedesco sulla base di presupposti tanto storicistici quanto classicistici, *La nascita della tragedia* del giovane Nietzsche⁸. Rievocando a distanza di anni la composizione del suo libro, Nietzsche vedeva la sua impresa giovanile nei termini di un «porre dei punti interrogativi alla pretesa serenità dei Greci»⁹. Nel libro, in effetti, gli

7. Tra i numerosi studi che indagano il rapporto tra *Mimesis* e le circostanze storiche, biografiche e storico-culturali nelle quali l'opera è stata concepita mi limito a rimandare a Green (1982); Landauer (1988); Porter (2008); Porter (2010). In particolare i due articoli di Porter (cfr. anche Porter 2013) tratteggiano un ampio panorama sugli studi classici (e il loro 'uso') nella Germania nazista. Porter insiste su quella che egli chiama la "giudaizzazione della filologia" da parte di Auerbach, un'operazione che quest'ultimo condurrebbe in polemica con la tradizione della filologia classica irrimediabilmente collusa col nazismo; così facendo, tuttavia, mi pare si corra il rischio di destituire il primo capitolo di *Mimesis* del suo valore in quanto saggio di critica letteraria. Di dubbia efficacia mi sembra in particolare il tentativo di Porter di trasformare l'Omero di Auerbach in «*merely* an emblem, ultimately, for the uses to which Homer has been put in the course of his reception, particularly in the classicizing tradition in modern Germany, and above all in the immediate contemporary past and present» (Porter 2010, p. 244, corsivo mio). Preferisco mettere in evidenza la portata estetica e storico-letteraria dell'operazione di 'svuotamento' della cultura greca nel suo complesso che mi pare emergere dalla lettura del primo capitolo di *Mimesis* (screditamento di Omero e svalutazione delle 'conquiste' elleniche di tragedia e storiografia), e che sarà stata certo anche dovuta a ragioni di carattere storico e biografico.

8. Sulla relazione di Nietzsche con il classicismo e con lo storicismo cfr. Porter (2000), capp. 4 e 5. Per un'ottima, recente, introduzione ai problemi posti da *La nascita della tragedia*, libro notoriamente difficile, rimando a Daniels (2013).

9. Nel "Tentativo di un'autocritica", posto come prefazione alla riedizione del libro del 1886: *Kritische Gesamtausgabe Werke*, 3, 1, p. 5 (*Opere*, 3, 1, p. 3). Nietzsche fu un acuto 'diagnosta' del processo di idealizzazione e semplificazione insito nel classicismo. Porter (2010, p. 241) cita una nota dei taccuini di Nietzsche risalente al 1869/70 («L'Ellenico a partire da Winckelmann: una intensa superficializzazione») mettendo in evidenza le sorprendenti analogie con le espressioni usate da Auerbach per caratterizzare Omero.

stereotipi del classicismo *à la* Winckelmann (del tipo “nobile semplicità e quieta grandezza”) non sono del tutto rifiutati, ma servono per lo più a caratterizzare l’impulso apollineo della cultura ellenica, che trionfa nell’età arcaica con Omero, poeta apollineo per eccellenza; ad esso tuttavia si contrappone il dionisiaco, impulso determinante alla nascita della tragedia greca, che è dionisiaca e apollinea insieme. Nel primo capitolo de *La nascita della tragedia*, dopo aver attribuito ad Apollo, in perfetto stile winckelmanniano, misura e senso del limite, libertà dalle emozioni più sfrenate, «sacra aura della bella parvenza», Nietzsche, manipolando in senso eccentrico alcune categorie schopenhaueriane, paragona Apollo all’uomo irretito nel velo di Maia, l’uomo che «sta placidamente in mezzo a un mondo di affanni, appoggiandosi e confidando nel *principium individuationis*», ovvero i principi di spazio, tempo e causalità sui quali si fonda il mondo dei fenomeni; al contrario, connette il dionisiaco all’orrore (*Graus*) che coglie l’uomo quando perde fiducia nelle forme di conoscenza dell’apparenza, per una violazione del medesimo *principium individuationis* (permettendogli dunque una penetrazione nella ‘vera’ e dolorosa natura dell’esistenza)¹⁰. L’apollineo si realizza nella creazione della religione olimpica, che è priva, al contrario di altre religioni come quella della tradizione ebraico-cristiana, di «ascesi, spiritualità e dovere», ed è invece la celebrazione di un’esistenza rigogliosa, «fluttuante in dolce sensualità» (*in süsser Sinnlichkeit schwebende*), come Nietzsche la definisce citando Goethe. Questo mondo di belle apparenze, il quale, ricordiamo, trova la sua più pura espressione nella poesia di Omero, è l’immagine opposta (e in un certo senso il prodotto, attraverso una sorta di ‘sublimazione’) del pessimismo di fondo della cultura greca, che «conobbe e sentì i terrori e le atrocità dell’esistenza» (*die Schrecken [...] des Daseins*); quel pessimismo che parla attraverso la saggezza popolare del Sileno, l’accompagnatore di Dioniso, quando proclama la verità che l’esistenza umana è niente¹¹.

Ci sarebbe naturalmente tanto altro da dire sull’apollineo e, ancora di più, sul dionisiaco (per Nietzsche connesso specificamente alla musica); qui tuttavia non ci interessa ricostruire nei dettagli il pensiero del giovane Nietzsche (con le sue ben note aporie, peraltro), quanto enucleare alcune intuizioni estetiche ed alcune opposizioni concettuali che possono in qualche misura illuminare la polarizzazione auerbachiana tra stile omerico e stile biblico (in parte anche riconducibile, in linea generale, alla ben attestata contrapposizione tra ‘bello’ e ‘sublime’). L’Omero di Auerbach ha senz’altro molti dei tratti apollinei dell’Omero di Nietzsche¹²; ma è possibile che tra i

10. *Kritische Gesamtausgabe Werke*, 3, 1, p. 24 (*Opere*, 3, 1, p. 24).

11. *Kritische Gesamtausgabe Werke*, 3, 1, p. 31 (*Opere*, 3, 1, pp. 31-32).

12. Cfr. Porter (2010, p. 241) che, tra le altre definizioni, qualifica l’Omero di Auerbach anche come «Apollonian». Sull’Omero di Nietzsche, anche al di là de *La nascita della tragedia*, cf. inoltre Porter (2004).

due ritratti di Omero vi sia di più che non la semplice condivisione di alcuni stereotipi del classicismo. Come si è visto, Nietzsche definisce l'apollineo e il dionisiaco in relazione al *principium individuationis*, i principi di spazio, tempo e causalità sulla quale si regge la nostra 'rappresentazione' (illusoria) del mondo: l'apollineo, il regno della bella apparenza, si fonda su questo principio, mentre il dionisiaco corrisponde (anche) a una lacerazione di questo 'velo', lacerazione che permette uno sguardo nelle più profonde e terribili verità dell'esistenza umana. La polarizzazione auerbachiana sembra recuperare questa contrapposizione applicandola in maniera originale allo stile narrativo dei due testi presi in esame: la narrazione omerica è caratterizzata da una estrema precisione delle coordinate di tempo, di luogo, causali ecc., e la poesia di Omero è poesia di belle 'apparenze' (*Erscheinungen*), di una «gioia per l'esistenza sensibile» (*Freude an sinnliche Dasein*, p. 15); al contrario, la narrazione biblica, come si è visto, è parca di indicazioni di luogo, di tempo, di causa; in questo modo essa sa meglio comunicare il senso di «terrore» (l'aggettivo *schrecklich* domina la descrizione dell'episodio di Abramo: cfr. pp. 10, 13, 17) di una realtà plasticamente meno definita, ma incomparabilmente più profonda¹³.

Anche dalla breve presentazione che ne abbiamo fatta, dovrebbe essere chiaro che il primo capitolo di *Mimesis* è un vero e proprio *tour de force* argomentativo, nel quale a partire da due passi estremamente circoscritti si giunge a conclusioni generali di ampia, amplissima, portata. Nell'ultimo capitolo del libro, come si sa, Auerbach accosta questo suo metodo di procedere dal particolare al generale alla tendenza, che egli brillantemente individua in certa narrativa novecentesca (Marcel Proust, Virginia Woolf), a vedere concentrata la «totalità del destino» (*Gesamtbestand des Geschicks*, p. 509) in un singolo, ordinario, fatto della vita. Auerbach non avrebbe invece probabilmente gradito vedere accostato il suo metodo a un'altra tecnica di rappresentazione della realtà da lui memorabilmente tratteggiata, quella che egli, nella sezione su Voltaire (cap. 16), chiama 'tecnica del riflettore' (*Scheinwerfertechnik*). Questa si realizza quando «di tutto un ampio discorso s'illumina una piccola parte, ma tutto il resto, che servirebbe a spiegarlo e a dare a ciascuna cosa il suo posto, e verrebbe, per così dire, a formare un contrappeso a ciò che è stato messo in risalto, viene lasciato nel buio»¹⁴. Auerbach non nasconde la sua antipatia per questa tecnica che

13. *Schrecklich*, «terribile», viene qualificata da Auerbach la realtà della storia *tout court* in un passo dell'articolo «Giambattista Vico und die Idee der Philologie»: cfr. Porter (2008, p. 146), che evidenzia l'analogia con l'atmosfera che caratterizza l'episodio di Abramo nel primo capitolo di *Mimesis*. Sulla indeterminatezza delle coordinate spazio-temporali come elemento distintivo del romanzo moderno ancora rispetto a Omero si veda l'ultimo capitolo di *Mimesis* (p. 501 [II, p. 323]) e Porter (2008, pp. 139-140).

14. *Mimesis*, p. 378 (II, p. 165).

egli associa, non a torto, alle storture della propaganda (nazista). Tuttavia l'eventuale uso mistificatorio (o addirittura criminale) di questa strategia argomentativa non dovrebbe mettere in ombra il grande potenziale critico che essa nonostante tutto possiede, come ha di recente osservato Carlo Ginzburg¹⁵. In effetti, l'analisi comparativa con cui si apre *Mimesis* si fonda a mio parere su una sapiente strategia che pone in evidenza alcuni aspetti della questione e ne lascia deliberatamente in ombra altri¹⁶; col rischio, tuttavia, di lasciare emergere degli attriti tra i diversi 'fuochi' dell'argomentazione, come capita, mi pare, nel caso che intendo ora illustrare e che è a mio avviso piuttosto significativo.

Auerbach ha colto acutamente una caratteristica fondamentale della digressione sulla cicatrice di Odisseo: in essa dopo qualche verso cessa il legame sintattico con la narrazione principale (la relativa introdotta in *Odissea*, XIX, 393), così che il racconto, a partire dal verso 399, sembra assumere un'esistenza autonoma¹⁷. Puntando il suo 'riflettore' su questa caratteristica della digressione, Auerbach può avere buon gioco nel sostenere che essa ci fa completamente dimenticare l'azione principale e che la narrazione di Omero è guidata dalla necessità di non lasciare nell'ombra o non finito nulla di quello che è stato accennato (*Mimesis*, p. 7 [I, p. 6]). Sulla base di queste caratteristiche, però, dovremmo inevitabilmente aspettarci in Omero un narrare desultorio e frammentario che non mi sembra si armonizzi perfettamente con l'altra decisiva affermazione che Auerbach fa più avanti a proposito del carattere *legendario* dei poemi omerici. Mentre la storia «quale noi viviamo o quale apprendiamo da testimoni che l'hanno vissuta, corre meno unita, molto più contraddittoria e confusa», la leggenda, che caratterizza in tutto la narrazione di Omero, «scorre oltremodo liscia: è eliminato tutto quanto l'attraversa, tutto quanto offre un attrito, tutti gli elementi secondari che si intromettono nell'avvenimento e nel motivo principale, tutto quanto è indeciso, rotto, oscillante e turba il

15. Ginzburg (2006, p. 120) = in francese, Tortonese (2009, p. 126).

16. Di quest'idea sembra essere anche Porter (2010, p. 242 n. 14), quando afferma che Auerbach certamente conosceva i molti casi in cui la poesia di Omero mostra un forte senso di profondità storica, ma «*merely ignored these, conveniently*».

17. Il parallelo più vicino a quello che avviene qui si può forse trovare nel secondo canto di Demodoco, *Odissea*, VIII, 266-367: mentre la completiva al verso 268 introduce il racconto come discorso indiretto, la narrazione assume poi una sua autonomia sintattica. Una lettura 'disinteressata' della sezione che contiene la digressione sulla cicatrice in *Odissea*, XIX, non sembra autorizzare l'idea che il racconto sul passato di Odisseo sia da intendersi come il resoconto dei pensieri di Euriclea o di Odisseo, come alcuni studiosi hanno suggerito. La mia idea, che però richiederebbe per essere sviluppata molto più spazio di quanto non mi sia concesso ora, è che il racconto viene immaginato come incapsulato nella cicatrice stessa, cicatrice che in vari passi del poema è definita σῆμα, «segno», e in quanto tale risulta capace di 'immagazzinare' il ricordo di eventi passati (cfr. su questa caratteristica dei σῆματα Lentini 2012).

corso chiaro dell'azione e l'azione semplice e diritta dei personaggi»¹⁸. Qui Auerbach sembra riprendere in qualche modo l'opposizione tra poesia e storia del capitolo 9 della *Poetica* di Aristotele, ribaltando tuttavia (e questo non ci sorprende) il giudizio di valore lì espresso¹⁹. Ma in che modo quanto Auerbach osservava all'inizio della sua analisi della digressione può accordarsi con questa categoria del leggendario per come viene qui teorizzata? Può una narrazione che si abbandona a digressioni che fanno completamente dimenticare il racconto principale rientrare del tutto pianamente nella categoria di 'leggendario'? Siamo, mi pare, davanti a un bivio: o riteniamo che la digressione della cicatrice sia un caso isolato o comunque raro (e a questo punto non rappresentativo della narrazione omerica); oppure dobbiamo credere che la digressione non sia poi del tutto sganciata, nonostante le apparenze, dalla narrazione principale e che anzi possa perfino essere messa in prospettiva rispetto alla narrazione principale (l'effetto di «sfondo» negato da Auerbach). Per parte mia credo che la caratterizzazione della narrazione omerica come 'leggendaria' sia giusta (e su questo, come si è visto, sarebbe stato d'accordo anche Aristotele), e al tempo stesso che l'«autonomia» della digressione, che sembra suggerita dagli elementi sintattici e stilistici così acutamente analizzati da Auerbach, sia soltanto apparente. Nulla vieta infatti di pensare che l'effetto di prospettiva che Auerbach nega alla 'paratassi' narrativa omerica possa essere ottenuto attraverso altri mezzi che non quelli propri di altri generi e di altre epoche. Un solo esempio: nella parte finale della digressione è contenuto un dettaglio relativo alla «gioia» della famiglia di Odisseo al suo ritorno dal Parnaso (χαῖρον νοστήσαντι, *Odissea*, XIX, 463); non può questo dettaglio fornire proprio quello che Auerbach definirebbe uno 'sfondo' alla narrazione principale, la quale, pochi versi più giù, segnala che, invece, «gioia e insieme dolore» (χάρμα καὶ ἄλγος, *Odissea*, XIX, 471) colgono Euriclea quando si accorge che il suo padrone è ritornato? Come ho suggerito altrove, tutta la digressione è in realtà strettamente connessa tematicamente alla narrazione principale per mezzo di significativi elementi di *contrasto*: l'occultamento della propria identità (del proprio nome), la μήτις e l'autocontrollo che caratterizzano l'Odisseo cui ora Euriclea sta lavando i piedi sono in aperta contrapposizione con la scena dell'imposizione del nome al neonato Odisseo e con la scena di caccia sul Parnaso della digressione, nella quale lo stesso eroe da giovane appare poco controllato e agisce in maniera

18. *Mimesis*, p. 22 [I, p. 23].

19. Per Aristotele il primato della poesia è dovuto al fatto che quest'ultima può mettere in successione gli eventi secondo i principi universali di verosimiglianza e necessità, mentre ciò non è possibile (o quanto meno non sempre) nella storia, che è legata al particolare. Sul rapporto del passo di Auerbach con Aristotele cfr. Paduano (2009, pp. 118-119).

avventata tanto da rischiare la vita²⁰. Se siamo disposti a cogliere e valorizzare questi contrasti, che emergono dalla pura giustapposizione delle due linee di racconto, quello principale da una parte e quello della digressione dall'altra, dobbiamo allora anche ammettere che, dopo tutto, anche Omero è in grado, *pace* Auerbach, di rappresentare uno sviluppo (il 'divenire') dei suoi personaggi: che altro se non un processo di maturazione caratteriale è suggerito dal contrasto tra l'imprudente e giovane Odisseo sul Parnaso e il cauto e astuto eroe che ritorna dopo tanti anni nel suo palazzo spacciandosi per un mendicante²¹?

È naturale che i giudizi (su Omero, sulla letteratura classica, sulla letteratura tutta) mutino; e molto in genere dipende da dove ogni lettore intenda puntare il proprio 'riflettore'. Di questo Erich Auerbach era, inutile dirlo, ben conscio²².

Bibliografia

- AUERBACH Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna, A. Franke, 1946, edizione accresciuta col capitolo su Cervantes (XIV), Berna, Francke Verlag, 1959 (da cui si cita); tr. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, I-II, Torino, Einaudi, 1956.
- , «Epilegomena zu *Mimesis*», *Romanische Forschungen*, 65, 1953, pp. 1-18 (trad. it. in E. Auerbach, *La corte e la città. Saggi sulla storia della cultura francese*, Roma, Carocci, 2007, pp. 183-198).
- CASTELLANA Roberto (a cura di), *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Roma, Artemide, 2009.
- , *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a Mimesis*, Roma, Artemide, 2013.
- DANIELS Paul Raimond, *Nietzsche and the Birth of Tragedy*, Durham, Acumen, 2013.
- DOMENICHELLI Mario e MENEGHETTI Maria Luisa (a cura di), *Erich Auerbach*, numero monografico di *Moderna. Semestrato di teoria e critica della letteratura*, 11 (1-2), 2009.
- GINZBURG Carlo, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- GREEN Geoffrey, *Literary Criticism and the Structures of History: Erich Auerbach and Leo Spitzer*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1982.

20. Cfr. Lentini (2006, pp. 114-125) dove si mettono in evidenza, anche attraverso il confronto con alcuni passi iliadici, le caratteristiche 'achilleiche' del giovane Odisseo e il contrasto tra queste e l'autocontrollo tipico dell'eroe nell'*Odissea*.

21. Cfr. ancora Lentini (2006, p. 125).

22. Sullo storicismo relativista di Auerbach cfr. Castellana (2013, pp. 111-131).

- LANDAUER Carl, «*Mimesis* and Erich Auerbach's Self-Mythologizing», *German Studies Review*, 11, 1988, pp. 83-96.
- LENTINI Giuseppe, *Il padre di Telemaco. Odisseo tra Iliade e Odissea*, Pisa, Giardini, 2006.
- , «Refusing an Odyssean Destiny: the End of the *Iliad* and the κλέος of Achilles», in *Donum natalicium digitaliter confectum Gregorio Nagy septuagenario a discipulis collegis familiaribus oblatum*, 2012 (pubblicazione online: <<http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/4416>>).
- NIETZSCHE Friedrich, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Berlino - New York, De Gruyter, 1967 sgg. (citato come *KGW*), tr. it. *Opere*, Milano, Adelphi, 1964 sgg. (citato tra parentesi come *Opere*).
- ORLANDO Francesco, «Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach», in R. Castellana, 2009, pp. 17-62 (cfr. anche, in francese, Tortonese [2009], pp. 211-262).
- PADUANO Guido, «Auerbach e Omero», in Domenichelli e Meneghetti (2009), pp. 111-120.
- PORTER James I., *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford, Stanford University Press, 2000.
- , «Nietzsche, Homer, and the Classical Tradition», in P. Bishop (ed.), *Nietzsche and Antiquity. His Reaction and Response to the Classical Tradition*, Rochester, Camden House, 2004, pp. 7-26.
- , «Erich Auerbach and the Judaizing of Philology», *Critical Inquiry*, 35, 2008, pp. 115-147.
- , «Auerbach, Homer, and the Jews», in S. A. Stephens e P. Vasunia (edd.), *Classics and National Cultures*, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 235-257.
- , «Introduction», in *Time, History, Literature. Selected Essays of Erich Auerbach*, Princeton, Princeton University Press, 2013, pp. IX-XLV.
- TORTONESE Paolo (ed.), *Erich Auerbach. La littérature en perspective*, Parigi, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.